

Identidad y cómic: Farid Boudjellal y la historieta transcultural en Francia

Enviado: Mayo 2015

Aceptado: Junio 2015

Daniel GIL-BENUMEYA¹

Resumen

En el debate sobre la identidad nacional en Francia son centrales las narrativas de y sobre los hijos e hijas de la inmigración magrebí, que accedió simbólicamente al espacio público en los años ochenta a través del movimiento de reivindicación social, política y cultural beur. El cómic, y en particular la obra del autor de origen argelino Farid Boudjellal, que se inició en aquellos años y continúa hasta hoy, es uno de los canales en los que se expresan dichas narrativas y permite observar su evolución, en consonancia con la del contexto micro y macrosocial en el que se insertan.

Palabras clave: Cómic, migración, *beur*, identidad, poscolonialidad.

Abstract

In France's national identity debate are central the narratives about the sons and daughters of the Maghrebi immigration which symbolically came to public space in the eighties through the social, political and cultural claim movement 'Beur'. The comic, and in particular the work –which began in those years and continues today– of the author of Algerian origin Farid Boudjellal, is one of the ways these narratives are expressed and allows us to look at their evolution, in accordance with that of the micro and macro social context in which they are inserted.

GIL BENUMEYA, Daniel (2015), "Identidad y cómic: Farid Boudjellal y la historieta transcultural en Francia", REIM 18, pp. 74- 106.

¹ es licenciado en Filología Árabe e Islam por la Universidad Autónoma de Madrid y máster en Estudios Avanzados sobre Islam en la Sociedad Europea Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid. Es investigador del Euro Mediterranean University Institute (EMUI) de la UCM. benumeya@gmail.com

Key words: Comic, migration, *beur*, identity, postcoloniality.

Objeto del presente trabajo

Francia es uno de los países europeos que más han acusado los debates sobre identidad y especificidad culturales ligados al incremento de la inmigración extracomunitaria y al enraizamiento de las comunidades de origen migrante ya existentes. Los migrantes de origen magrebí y más específicamente argelino están en el centro de esa problematización de la diversidad, particularmente desde que la emergencia reivindicativa de las «segundas generaciones», en los años ochenta, llevó a estos nuevos ciudadanos franceses a la existencia política.

Dicha emergencia se ha expresado culturalmente en multitud de formatos: literatura, música, cine y un largo etcétera. En este trabajo ponemos el foco en el cómic o historieta, un género más bien inhabitual en ámbitos académicos, y en particular lo que nos proponemos es analizar cómo se refleja la construcción de la identidad francomagrebí en la obra de Farid Boudjellal, veterano historietista francés de origen argelino que ha conseguido transmitir de manera exitosa, desde su propia experiencia subalterna, una realidad social poco conocida para el gran público con los medios aparentemente simples de la historieta. Pensamos que la obra de Boudjellal, debido a su componente autobiográfico y al extenso marco temporal que abarca (desde principios de los años cincuenta del pasado siglo hasta la actualidad) refleja las características históricas y estructurales ligadas a la etnicidad magrebí en Francia, así como la evolución de los marcadores identitarios que la delimitan (cfr. Barth, 1976). En relación con esto último conviene señalar, someramente, que la «gramática» del cómic estriba en sugerir temporalidad y acción a partir de dibujos estáticos y relativamente simples, lo que obliga al autor a emplear significantes fácilmente reconocibles por sus lectores, incluso cuando, como en este caso, trata de reflejar una realidad social escasamente conocida para la mayoría (Muro, 2004; Eisner, 2007). Ello resulta de especial interés para inferir qué marcadores identitarios podrían ser los más relevantes para el gran público francés al que se dirigen las obras analizadas.

No se trata tanto de realizar un análisis formal de la obra de Boudjellal como un análisis sociohermenéutico, cualitativo, del discurso que de la misma se infiere (Alonso, 1998), en tanto

que toma de posición del autor e indicio o síntoma del contexto social e histórico en el que se sitúa y que interviene a su vez en la conformación de dicho discurso. Nuestro objetivo es, en suma, 1) comprobar e ilustrar esa relación entre texto y contexto y 2) observar cómo refleja el texto la evolución de algunos de los marcadores identitarios que nos parecen más significativos. Hemos utilizado como fuente primaria la mayor parte de la obra de Boudjellal que se relaciona con el asunto que nos ocupa. En cuanto a las fuentes secundarias, hay que señalar que no abunda la literatura académica que estudie las intersecciones entre transculturalidad y cómic, y menos aún en relación con un tema tan específico como las migraciones magrebíes en Francia, y prácticamente nada en castellano. Dentro del terreno estricto del análisis del cómic francófono, nos parece muy útil y recomendable la obra de Mark McKinney (1997, 1998, 2000, 2008), así como las de Silverstein (2004) y Abdel-Jaouad (2010) en lo que hace a estudios más amplios sobre literatura y transculturalidad en Francia.

Nos ancêtres, les Gaulois

La famosa serie de cómics *Astérix el galo* parodia y transmite a la vez el imaginario contenido en la célebre frase escolar «nuestros antepasados los galos», que para varias generaciones de niñas y niños franceses, incluidos los súbditos coloniales y los hijos de inmigrantes, representaba lo esencial del pasado y la identidad nacionales (Coquery-Vidrovitch, 2007: 115). La ahistoricidad de la frase es y era evidente, pero por ello mismo subrayaba un modo de pertenencia a la nación que, en teoría, se basaba en la *asimilación*, es decir, en la comunión con un discurso y unas prácticas culturales asociadas a la República francesa, aunque, paradójicamente, en ese caso el discurso se concretara en la afirmación de una imposible ascendencia común.

Francia tiene una larga historia de inmigración. Si a principios del siglo xx el territorio metropolitano contaba con un millón de inmigrantes —un 3% de su población—, el porcentaje aumentó exponencialmente tras la Primera Guerra Mundial para compensar la pérdida de 1,4 millones de trabajadores. Las primeras migraciones procedían fundamentalmente de Bélgica, España, Italia y Polonia, y a ellas se añadieron miles de desplazados de posguerra, como rusos o

armenios, pero también hizo su aparición en una fecha tan temprana como 1910 la inmigración de «súbditos» o «protegidos» magrebíes, dentro del contexto de las relaciones coloniales. La crisis de los años treinta ralentizó la instalación de extranjeros en Francia, hasta la llegada de los refugiados republicanos españoles en 1939.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Francia recurrió nuevamente a mano de obra extranjera para reconstruir el país. Junto a los inmigrantes europeos hicieron su aparición, sobre todo a partir de 1950, los trabajadores argelinos, que llegaban entonces a Francia siendo formalmente ciudadanos franceses, aunque muy pronto se convertirían en extranjeros,² igual que los habitantes de otras colonias recién independizadas —Marruecos y Túnez, el África occidental francesa e Indochina—, que llegaron intensamente a lo largo de los sesenta y setenta y superaron enseguida en número a los inmigrantes de origen europeo (INSEE, 2012: 98-100).

Los territorios de la actual Argelia fueron conquistados entre 1830 y 1847 y constituyeron una colonia de poblamiento francesa hasta 1962. Desde 1865 y durante la mayor parte de la historia colonial, los pobladores autóctonos árabes o bereberes, a los que se llamaba *indígenas*, tuvieron el estatuto de súbditos (*sujets*), lo que implicaba ser reconocidos como nacionales franceses, pero no como ciudadanos. El llamado estatuto del «indigenato» establecía una distinción entre nacionalidad y ciudadanía que suponía una situación singular respecto al derecho positivo francés tal y como se constituyó originalmente (Blévis, 2001: 558-559) y que se fundaba en un criterio culturalista: «Si es normal tratar a la población de origen europeo como a la población metropolitana, no ocurre lo mismo con la población indígena. Ésta es muy diferente en civilización y en formación» (Rolland y Lampué, 1931: 199).

La nacionalidad francesa y el efímero estatus de ciudadanía facilitaron la instalación de *indígenas* argelinos en Francia, pero su etnificación de origen —y por extensión la de todas las poblaciones coloniales— se mantuvo en la diáspora, creando una alteridad respecto a la sociedad receptora que no existió o fue menos perdurable en el caso de los inmigrantes de origen europeo, y que,

² La ciudadanía francesa se extendió a las colonias tras la Segunda Guerra Mundial, pero después de la independencia de Argelia (1962), los argelinos residentes en Francia tuvieron que elegir y la mayoría renunció, por razones políticas, a la ciudadanía francesa en favor de la argelina, aunque sus hijos nacidos en Francia seguían siendo considerados franceses (Stolcke, 1997: 251).

aunque contradecía los presupuestos de construcción del Estado-nación francés —uno de cuyos fundamentos es, en teoría, el borrado de las diferencias culturales mediante la integración y la igualación de los ciudadanos por el derecho—, constituía una estrategia de control y estratificación social funcional a la división social del trabajo. Las prácticas de espacialización, con el alojamiento de los migrantes en *cités*, barriadas de viviendas sociales construidas apresuradamente en las periferias suburbanas (*banlieues*), cercanas a las fábricas y deliberadamente mal comunicadas con los centros urbanos, ayudaron a reforzar y cronificar la estratificación social, reproduciendo, según algunos autores, el imaginario colonial respecto a los territorios «indígenas», situados al margen del derecho y sobre los que se despliegan estrategias de control y «pacificación» (Héricord et al., 2012: 41-42).

Otro elemento que marcó una diferencia entre las migraciones poscoloniales y las procedentes de otros países europeos fueron los cambios en el mercado de trabajo. A medida que avanzó la sociedad posindustrial, Francia y los demás países desarrollados dejaron de necesitar las cantidades ingentes de trabajadores de baja cualificación que habían proporcionado los flujos migratorios (Pumares, 1998: 291). Así, a partir de mediados de los setenta, Francia trató de cerrar el grifo y puso en práctica procesos de repatriación de una fuerza de trabajo que ahora se hacía innecesaria. Sin embargo, gran parte de los inmigrantes habían creado fuertes vínculos con el país de residencia, en buena medida a través de sus hijos nacidos y/o criados en Francia, que no eran extranjeros pero a los que la mayoría social tampoco acababa de ver como franceses.

Emergieron entonces dos procesos paralelos que continúan replicándose hasta hoy: por un lado, un debate sobre la identidad francesa y la integración, que ponía en juego distintas ideas sobre qué es la construcción nacional y que tenía su expresión más extrema en los discursos xenófobos que soñaban con la expulsión de los inmigrantes, «trabajadores invitados», toda vez que su fuerza de trabajo ya no era necesaria en Francia. Por otra, hubo toda una emergencia reivindicativa de la llamada *segunda generación*, los hijos de los inmigrantes, que aceptaban peor que sus padres la segmentación étnica del mercado de trabajo. Si para la generación inmigrante podía ser suficiente el cambio experimentado con la migración, la de los hijos solía tener aspiraciones sociales similares a las de sus compañeros de escuela y no estaba dispuesta a admitir que el país en el que se habían criado les negara las mismas oportunidades que a éstos (Pumares, 1998: 292).

Este movimiento se expresó en multitud de prácticas políticas, discursivas, artísticas y culturales, que compartían un objetivo de empoderamiento y visibilización de las comunidades francomagrebíes. El acontecimiento fundacional en el terreno político fue la Marcha por la Igualdad y contra el Racismo del otoño de 1983, que recorrió Francia de Marsella a París durante dos meses y acabó en una manifestación de más de 100 000 personas. Esta formidable irrupción en la escena pública «llevó a la inmigración a la existencia política; y esa existencia política cuestionó a la propia República, construida sobre la negación de la existencia política indígena» (Khiari, 2013: 7). La marcha asentó entre los propios activistas la idea de que el éxito de sus reivindicaciones pasaba necesariamente por la politización y la autoorganización de las luchas, idea que tuvo su contapunto en la mediática campaña antirracista *No toques a mi colega* de SOS Racisme (1985-1985), que en gran medida contradecía dichos planteamientos.³

La marcha fue popularmente conocida como *Marche des Beurs*. El término *arabe*, cargado por el discurso colonialista francés de unas connotaciones negativas que aún perduran, fue transformado por los propios jóvenes francomagrebíes en *beur*, mediante el recurso al *verlan*, una forma de creación de argot consistente en la inversión de sílabas, algunas veces acompañada de elisión (*a-ra-beu > beu-ra-a > beur*). *Beur* suena igual que *beurre* ('mantequilla'), lo que da lugar a numerosos juegos de palabras.⁴ El nombre fue reivindicado, entre otras, por la emisora comunitaria Radio Beur, nacida en 1985. *Beur*, *rébeu* (*verlan* de la primera) o *rabza* (*verlan* de *les Arabes*) son algunos de los varios apelativos de corte étnico que se utilizan en el lenguaje coloquial, y que también afectan a otros grupos, como los subsaharianos (*bougnoules*, *blacks*), y los propios franceses no etnificados, a los que se puede llamar informalmente *céfrans* o *gaulois* (en irónica alusión a los antepasados galos), o más formalmente *français de souche* ('franceses de pura cepa'). La naturalidad con la que se emplean todavía hoy todas estas denominaciones, incluida la

³ La campaña *Touche pas à mon pote*, que tuvo un amplio apoyo mediático y de personalidades públicas, catapultó al recién creado SOS Racisme (1984) a una posición que eclipsaba las reivindicaciones del incipiente movimiento *beur*. El discurso aparentemente apolítico y festivo de SOS Racisme a menudo contrastaba con las tomas de posición más radicales, combativas e identitarias de las asociaciones surgidas de la inmigración, provocando la hostilidad de éstas (Juhem, 1998: 25-26). Su eslogan «no toques a mi colega» es una muestra de este antirracismo paternalista si se entiende como una interpelación a un francés *de souche*, racista, por parte de otro, antirracista, en relación con un tercero —el *colega*— que sería el inmigrante, objeto pasivo de racismo, y que permanece mudo.

⁴ Por ejemplo, uno de los grupos más emblemáticos de la escena cultural *beur*, creado en 1985 en Toulouse, se llama Zebda, que en árabe significa 'mantequilla'.

antinómica *inmigrantes de segunda (tercera, cuarta...) generación*, o las más escrupulosas *franceses procedentes de la inmigración* y similares para referirse a personas que no han tenido más patria que Francia y que muy a menudo son hijas y nietas de ciudadanos franceses, muestran su persistencia como *sujetos coloniales racializados* (cfr. Maldonado-Torres, 2007).

La visibilización social y política francomagrebí en Francia, especialmente si nos fijamos en lo ocurrido en las *cités*, pasa por tres etapas (Donzelot, 2007: 33-35). La primera es esa en la que los jóvenes toman la escena pública «poniendo de relieve la voluntad de asumir sus orígenes y a la vez su acercamiento a la sociedad francesa» (ibíd., 33). La insuficiencia en las respuestas dará paso a la conflictividad social de los noventa, y de ahí, en parte gracias al misionerismo islamista, el tercer hito: el de la afirmación identitaria a través de la religión, cuyo icono será el empleo femenino del llamado velo islámico o *hiyab* y que ya no se expresa en nombre de los valores de la integración sino en el de los de la cultura de origen familiar (aun cuando dichas estéticas y discursos, en realidad, corresponden más a una suerte de «tradición inventada» transnacional que a las vivencias culturales y religiosas de las generaciones precedentes).

Farid Boudjellal y la emergencia de la cultura *beur*

El guionista y dibujante de origen argelino Farid Boudjellal (Tolón, 1953) es el más prominente de los historietistas francomagrebíes y del llamado *cómic beur* (cfr. McKinney, 1998), aunque no es el único ni quizás tampoco el primero, como veremos. Comenzó su andadura publicando historias cortas en las revistas *Circus* y *Charlie Mensuel* a finales de los años setenta, en las que narraba las penurias y la soledad del inmigrante magrebí a través de su personaje Abdulah, cuyas peripecias se reunieron en el álbum *Les soirées d'Abdulah: ratonnade* (1978 y 1985). Más adelante, Boudjellal amplió el elenco de personajes creando la familia Slimani, que recrea algunas vivencias del entorno familiar del autor. Aparecen por primera vez el 4 de diciembre de 1983 en una historieta («Chez les Slimani») encargada por el diario *Libération* para ilustrar los efectos de la *marche des beurs* que había tenido lugar el día antes. Boudjellal conecta a la familia Slimani con el personaje de Nourredine, protagonista del álbum *L'oud* que había publicado ese mismo año, y que viajaba de Tolón a París para buscar a una hermana fugada de casa y comprar un laúd. Los Slimani

se convierten así en el núcleo de las narraciones de Boudjellal, que los hace protagonistas de los álbumes *Le gourbi* (1985), *Ramadân* (1988) (fig. 1),⁵ *Gag à l'harissa* (1989) y *Jambon-Beur* (1995), así como de la exitosa serie *Petit Polio* (1997-2012).⁶ Los Slimani inspiraron incluso una comedia de situación, *La famille Ramdam*, de 23 episodios, que en 1990 llevaron por primera vez las vicisitudes de una familia francoargelina a la pequeña pantalla.

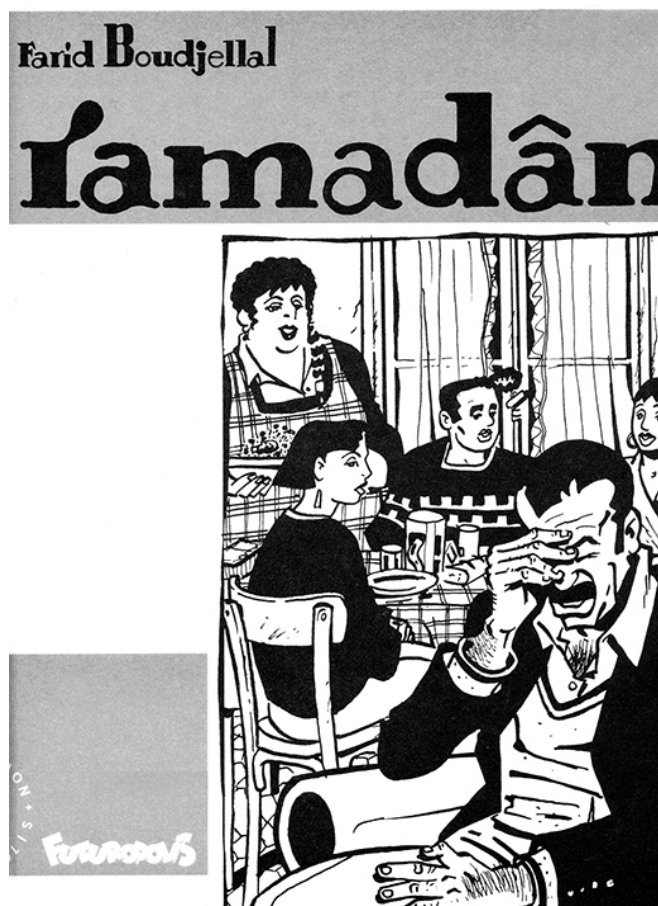


Fig. 1. © Farid Boudjellal, 1988

Si las historias de Abdulah o Nourredine eran más bien oscuras, con vetas de humor negro, las de los Slimani abordan las aristas inherentes a la condición *beur* de un modo más amable y más

⁵ Las imágenes aquí incluidas pertenecen a sus autores y se utilizan en este trabajo al amparo del derecho de cita recogido en el art. 32.1 de la Ley de Propiedad intelectual española.

⁶ *Gag à l'harissa* es un juego de palabras con la frase homófona *gare à l'harissa*: 'cuidado con la harisa'. La harisa es un condimento picante muy popular en Túnez y Argelia. *Gourbi* es una choza o vivienda elemental, en referencia al piso mínimo donde viven los Slimani. *L'oud*, *Le gourbi* y *Ramadân* fueron posteriormente reeditados en un integral titulado también *L'oud*.

autobiográfico, que se hará aún más evidente en la serie *Petit Polio*, donde el personaje de Mahmoud Slimani, el niño poliomielítico de la familia, adquiere centralidad y se convierte en álgter ego del autor.

El trabajo de Boudjellal en sus primeros años está ligado a la emergencia de la conciencia *beur*. El año de la famosa marcha, el dibujante de Tolón se asoció con el hispanofrancés José Jover y el antillano Roland Monpierre, «instruidos en la escuela laica y educados por sus padres de acuerdo con los valores de la República, adolescentes en 1968» (Lagardette, 2004: 7), para montar el estudio Anita Comix. Larbi Mechkour será compañero de viaje habitual de este grupo. Todos ellos están comprometidos con las luchas de la inmigración: José Jover con su álbum *Fictionnettes*, Mechkour con la serie *Belleville City* en la revista *Viper* y Monpierre con colaboraciones en la revista *Black*. El logo del estudio muestra a un negro con lanza y un hueso en la nariz, un árabe barbudo con un puñal en la mano y un torero con banderillas, los tres con sonrisa páfida, que representan, evidentemente, a Monpierre, Boudjellal y Jover caracterizados con sus respectivos estereotipos *étnicos* en unos años en los que Francia empieza a preguntarse por su identidad:

Para hacerse una idea del ambiente que reinaba entonces, hay que situarse en 1983. Aquel verano, hacía más de dos años que Mitterrand era presidente y un rabioso Frente Nacional multiplicaba sus esfuerzos para emerger. El odio y el racismo se expresaban con toda su brutalidad. En la *cité* de los «4000», en la Courneuve, cerca de París, un habitante dispara sobre unos niños con su escopeta. Uno de ellos es alcanzado. Unas semanas después, en Les Minguettes, cerca de Lyon, la poli interviene y lanza perros contra unos jóvenes. La tensión crece. Un policía aprieta el gatillo. Se está al borde del disturbio. Tres candidatos a legionarios tiran de un tren en marcha a un hombre demasiado moreno para sus gustos. Francia, horrorizada, está de resaca. En las ondas, las radios libres dan el relevo a la calle y expresan la contestación. Radio Beur difunde la lista impresionante de crímenes racistas. En octubre, asqueados pero no desanimados, jóvenes de los suburbios emprenden una marcha pacífica de Marsella a París para protestar y obtener por fin reconocimiento. En el camino otros se unen a ellos. Llegan a París el 3 de diciembre, coreando: «Francia es como una motocicleta, para avanzar hace falta mezcla», y serán recibidos en el Elíseo por François

Mitterrand. Otras largas marchas seguirán, así como «sentadas nacionales de jóvenes procedentes de la inmigración» (Lagardette, 2004: 7-8).

Boudjellal y sus compañeros de viaje se inscriben en la misma lógica de presencia y problematización que interpeló a otros intelectuales y artistas de origen magrebí. El terreno literario fue especialmente fecundo, con autores como Mohamed Kenzi y su poesía autobiográfica *Temps maure* (1981); Mehdi Charef y su novela *Le Thé au harem d'Archi Ahmed* (1983) adaptada al cine por él mismo (1985); Akli Tadjer, autor de *Les A.N.I. du Tassili* (1984), donde A.N.I. es la sigla de «árabes no identificados» y *Tassili* es el ferry Argel-Marsella; Azouz Begag, autor de la narración autobiográfica *Le gone du Chaâba* (1986), también llevada a la gran pantalla con un cartel dibujado por Boudjellal, o Mehdi Kalouaz, autor de *Point kilométrique 190* (1986), sobre el asesinato racista de un turista argelino en un tren tres años atrás. Junto a estas voces masculinas, más conocidas, también emergieron las de escritoras que exploraron las intersecciones entre etnicidad y género, como Leïla Houari (*Zeïda de nulle part*, 1985), Farida Belghoul (*Georgette !*, 1987), Sakina Boukhedenna (*Journal «Nationalité : immigré(e)»*, 1987), Tassadit Imache (*Une fille sans histoire*, 1989) y otras (cfr. Cirella-Urrutia, 2005 y Talahite, 2000).

En el terreno del cómic, si bien Boudjellal y Mechkour fueron de los pocos que lograron trascender el estadio *underground*, hubo otros autores como Slimane Zeghidour, *Saladin*, que en *Les nouveaux immigrés: les migrations de Djeha* (1979) abordaba los problemas de los inmigrantes en Francia a través del famoso personaje de cuentos populares magrebíes Djeha o Yeha; o como Rachid N'Haoua, *Rasheed*, y Sabeur D., *Sabeurdet*, a los que seguirían en los noventa otros como Kamel Khelif y Amine Medjdoub, dibujante y guionista, respectivamente, de *Homicide*, 1995 (McKinney, 1997: 169 y 1998: 66). Aunque la denominación de *cómic beur* se refiere fundamentalmente a esta época, ha tenido continuidad en autores de generaciones posteriores, como Halim Mahmoudi y sus obras *Arabico* (2011) y *Un monde libre* (2014), o en clave bien distinta, Norédine Allam y su serie religiosa *Muslim Show* Pero volviendo a los primeros ochenta, en aquellos mismos años, el mundo de la inmigración era abordado también por autores de otros orígenes, entre los que destaca Hervé Barulea, *Baru* (n. en 1947), hijo de inmigrantes italianos, quien se inició en el cómic buscando un canal de comunicación alternativo a la literatura o el cine para denunciar las condiciones de vida de la clase obrera inmigrante y los desgarrs de la

integración. Baru publicó entre 1984 y 1986 los tres tomos de su narración autobiográfica *Quéquette Blues* sobre la vida en una *citó* en la que no faltan, naturalmente, los magrebíes (cfr. Baru, 2008).

Las narrativas *beur* de los ochenta se relacionan dinámicamente con los discursos hegemónicos de aquellos años sobre inmigración e identidad. Por una parte, la xenofobia abierta o encubierta, cuya expresión más evidente era el discurso racista de Jean-Marie Le Pen y su Frente Nacional, que presentaba el retorno de los inmigrantes a sus países como medida posible y necesaria. El discurso antirracista, por otra parte, rechazaba el horizonte del retorno masivo pero no cuestionaba el discurso de la integración ni acababa de confiar en la capacidad de agencia de los inmigrantes. El racismo tendía ser tratado no como un problema estructural sino como una actitud que podía ser combatida mediante una doble pedagogía: actuando contra el prejuicio por un lado y en favor de la integración por otro.

Los *beurs* que escribían en los años ochenta y noventa rechazaron de plano esas dos narrativas paternalistas y desempoderadoras, y en lugar de ellas ofrecieron dos narrativas alternativas principales que implicaban diferentes visiones de una nueva Francia. [...] entre 1983 y 1988, las narrativas *beur* subrayaban el conflicto intergeneracional para, de este modo, resaltar una identidad política *beur* particular. Las últimas obras, sin embargo, trataron de integrar más directamente la historia de la primera generación en narrativas políticas más amplias, situando la lucha de los *beur* en un contexto transpol  tico que liga a Francia con el norte de África (Silverstein, 2004: 193-194).

Los locos años de la integración: *Les Beurs* y *Aziz Bricolo*

Los discursos de los años ochenta quedaron claramente plasmados en dos series dibujadas por Larbi Mechkour, *Les Beurs* y *Aziz Bricolo*, que fueron reeditadas en 2004 en un álbum conjunto con el elocuente título *Les folles années de l'intégration*. Mechkour, de origen kabilio (M  nilmontant, 1955) comenzó a publicar en 1982 series como la citada *Belleville City*, *Sa majest   Ramadan* (con guión de Farid Boudjellal), *Cit   du labyrinthe* y *Sa  da*, sobre todo para la revista *Circus* y las ediciones Gl  nat. *Aziz Bricolo*, una de sus obras más conocidas, es una serie infantil en color con guiones de Boudjellal y Jover cuyo personaje central es un joven magrebí que hace

honor a su apodo de *bricolo* ('manitas') debido a su desenfadado ingenio, capaz de encontrar solución para un electrodoméstico estropeado o para un conflicto social enquistado. Lo acompañan en sus aventuras representantes de otros colectivos minorizados: Simon, un pequeño intelectual de nombre hebraico cuyo aspecto recuerda a Daniel Cohn-Bendit; Sapeur, un elegante *black* enemigo de toda violencia por miedo a arrugarse la ropa⁷ y Lydie, una feminista secretamente enamorada de Aziz (fig. 2). Además están los *hippies* adultos Baba y Babette y los malvados Rogers, tres pequeños *skinheads* racistas y malencarados que hacen lo posible por fastidiar a la pandilla. Las aventuras se desarrollan en una *cit * de ambiente multicultural, con referencias a la escena musical de la época (como el grupo Zebda), con *okupas*, con gitanos que hablan español y con unas autoridades francesas que se muestran tolerantes. Estas historietas tan politizadas fueron publicadas a partir de 1986 por la importante revista infantil *Pif Gadget* (cercana al diario comunista *L'Humanité*) y sobrevivieron a la desaparición de Anita Comix a finales de la década.



Fig. 2.   Farid Boudjellal y Larbi Mechkour, 2004

Les Beurs, un año más antigua que *Aziz Bricolo*, es también una serie de humor de ambiente suburbial, pero dirigida ahora a un público más adulto y con protagonistas más netamente magrebíes, como indica el título. Editada en un único álbum de 44 páginas, se compone de episodios cortos que abordan diversos aspectos de la cotidianeidad de los jóvenes francomagrebíes, confrontada tanto con la sociedad francesa como con la generación inmigrante

⁷ Los *sapeurs* son una subcultura urbana del Congo caracterizada por un extremado dandismo en el vestir.

paterna, y tratada con un tono humorístico y reivindicativo a la vez. Los protagonistas no son (ya) magrebíes ni (todavía) franceses: en sus conversaciones aluden con frecuencia a un lejano *bled* ('país' en árabe magrebí, en referencia al de origen familiar), pero su medio natural es, claramente, aquél en el que viven y en el que luchan contra la discriminación.

Los autores juegan a mezclar marcadores culturales para subrayar el carácter mestizo de sus protagonistas. Así por ejemplo, en una historieta titulada «Rockabilye» (de *rock* y *Kabylie*) se citan grupos musicales llamados Capt'ain Mohamed et ses Mohamedettes, Jambon-Beur o Couscous-Cassoulet.⁸ En otra aparece un superhéroe llamado Cap'tain Samir, trasunto magrebí del Cap'tain Swing, conocido protagonista de unas historietas de la época. En la reivindicación cultural concurre también el realismo mágico a través de personajes de la tradición popular pasados por el tamiz de la subcultura urbana, como una *djinna* (genia) invisible, un genio de la lámpara o incluso un malvado genio/mago de *Las mil y una noches* que se confunde en su omnipotencia con la figura del *beurgeois*, el magrebí enriquecido, del que trataremos más adelante. El mestizaje, no obstante, no es exclusivo de los *beurs*. En una historieta, un joven *céfran* (francés de origen), en un ejercicio de integración inversa, decide que quiere ser *beur* como los demás chavales del barrio. Le son impuestas tres pruebas, que representan otras tantas situaciones habituales para un magrebí: ser apaleado por la policía, aguantar el discurso xenófobo de un álgido ego de Le Pen y a su público enfervorizado y, por último, ser circuncidado: «¡Hay que bautizarte! Y para eso te vamos a cortar el forro... es la única diferencia real que hay entre nosotros» (Mechkour y Boudjellal, 2004: 33). En otro lugar, un *pied-noir* (antiguo colono europeo en Argelia, *repatriado* a Francia) encarna las ambivalencias de una hibridación no asumida: «¡Que se queden en su tierra!», exclama a propósito de los *beurs*, mientras le dice a su mujer: «Venga, ponme otro *chouia* ['poco', en árabe] de cuscús». Sobre la mesa se ve una botella de vino argelino *Sidi Brahim* (ibíd., 34).

En la adscripción nacional de los protagonistas existe una tensión evidente entre el país de origen familiar (el *bled*) y el país de residencia. Como suele ocurrir con las comunidades diaspóricas,

⁸ El cassoulet, una especie de fabada, representa la cocina/cultura francesa en algunas metáforas de la interculturalidad, del mismo modo que el cuscús representa la magrebí. Véase por ejemplo en la canción de Zebda *La France* (1992): «Moi je suis français, / j'ai tous mes papiers, / je suis un régulier. / Ta spécialité, brother ? / C'est le couscous au magret, / Le tajine au cassoulet».

aquella «segunda generación» de la inmigración había heredado de sus mayores una patria imaginada y el mito del retorno, aun habiendo nacido en Francia:

[...] nos planteábamos mucho la cuestión del retorno; vivíamos en ese mito de regresar a la tierra de nuestros orígenes. En aquella época pensé seriamente en instalarme en Argelia. Hemos heredado la nostalgia de nuestros padres. [...] Los inmigrantes ya no eran indispensables a la sociedad francesa, así que, para mí, había que afirmar nuestra presencia o partir (Boudjellal y Yah, 2005: 131).

Así, en *Les Beurs*, cuando Mohamed, uno de los protagonistas, anuncia eufórico que ha obtenido la ciudadanía francesa, sus compañeros, entre burlas, le espetan: «Ahora que eres *galo*, ¿cómo vas a hacer para volver al *bled*?» «No me hables del *bled*», contesta Mohamed, «estuve allí seis meses y no hacía más que tararear *Dulce Francia*».⁹ Otra añade: «Te arriesgas a que te tomen por un *harki*», a lo que Mohamed contesta: «¡No será mañana cuando vuelva al *bled*!» (Mechkour y Boudjellal, 2004: 13-14). Aunque hayan nacido en Francia y su vida cotidiana, incluso la lengua en la que se comunican, sean más francesas que magrebíes, la naturalización es percibida con cierto sentimiento de traición; la guerra de Argelia era todavía un acontecimiento reciente en las memorias familiares, de ahí la comparación con los *harkis*, colaboracionistas argelinos que tuvieron que exiliarse en Francia después de la independencia de Argelia.



Fig. 3. © Farid Boudjellal y Larbi Mechkour, 2004

⁹ Una de las varias referencias irónicas que hace Boudjellal a la célebre canción *Douce France* («dulce Francia / querido país de mi infancia...») de Charles Trénet.

La conciencia y reivindicación de los derechos propios es también objeto de debate entre los protagonistas. Una de las historietas aborda la cuestión electoral: «Así que te alojan, te dan de comer, ¿y encima quieres que te dejen votar?» apunta un camarero magrebí (ibíd., 27) (fig. 3). Farid Boudjellal dibujó precisamente en esos años un cartel para la asociación France Plus —que fomentaba la participación electoral de los hijos de la inmigración— en el que un joven *beur* afirmaba «mañana seré presidente» e invitaba a los «franceses de todos los orígenes» a inscribirse en el censo (1987). En *Les beurs* aparece reflejada también la famosa marcha de 1983. Cuando los jóvenes se apresuran a unirse a la misma, la madre de uno de ellos exclama: «¿Dónde vais corriendo así?», a lo que el padre responde, rezongando: «¡Tus hijos, Samia, quieren colonizar Francia!» (ibíd., 34).

La resaca de los años noventa: etnicidad en la Nueva Francia

La efervescencia reivindicativa *beur* de los ochenta se apagó en los noventa. Una década de luchas mostró, a pesar de los estereotipos y de un debate sobre la «integración» que está lejos de cerrarse, que los hijos e hijas de la inmigración magrebí están, por lo general, bien integrados desde el punto de vista cultural, pero siguen sufriendo discriminación social, económica e incluso institucional, por más que se hayan dado procesos de mestizaje y de movilidad social (Wihtol de Wenden, 2008: 70).

Jambon-Beur

Las peripecias de la familia Slimani son retomadas en 1995 con *Jambon-Beur: les couples mixtes*, una obra que explora de manera irónica las relaciones interétnicas en la «Nueva Francia» y las raíces de la xenofobia. *Jambon-Beur* es un juego de palabras con *jambon-beurre*, el popular bocadillo francés de jamón cocido con mantequilla, y constituye un término coloquial para designar a los hijos de parejas formadas por un miembro de origen magrebí y otro de origen francés. Como inspirada en *Adivina quién viene esta noche*, la famosa comedia de Stanley Kramer (1967), Patricia, francesa *de souche*, organiza un encuentro para que se conozcan su prejuiciosa madre y su nuevo novio, que no es otro que un crecido Mahmoud Slimani, el niño poliomielítico y

asmático de *Ramadân*, que carga con tres de los hándicaps que la madre más teme: es árabe, es discapacitado y está en paro. A la familia de él tampoco le hace gracia la relación, pues ya una de las hijas, Djamila, protagonizó un experimento interétnico similar al casarse con un senegalés cristiano con el que tiene dos hijos.

Uno de los hitos de este pequeño *choque de civilizaciones* será la elección del nombre de la primera hija del matrimonio. La onomástica es, en la realidad francesa, uno de los marcadores de diferencia más poderosos, como recuerda Boudjellal a propósito de sí mismo: «Reivindico que ser francés es ser ciudadano de este país. Me llamo Farid Boudjellal y mi nombre no aparece en el calendario de Correos. No pido que me pongan una alfombra roja pero tampoco acepto que me lo echen en cara» (Boudjellal y Boukala, 2007: 119). La observación del calendario, con su santoral incorporado, no es baladí. En Francia muchos hacen de la cuestión onomástica un caballo de batalla de la integración, y entre los francomagrebíes existe una tendencia creciente a adoptar nombres «transétnicos», como Sami, Ramzi (que pueden pasar por Sammy y Ramsey, nombres ingleses menos conflictivos) o Adam, así como a *verlanizar* nombres de pila árabes, transformando por ejemplo Karim y Nadir en Rmic y Ridan, respectivamente (Abdel-Jaouad, 2010: 121).

La hija de la pareja llevará finalmente dos nombres: uno «privado» y árabe, Badia, y otro «público» y francés, Charlotte. Como ocurre con el *hiyab* y la religión en el debate público francés, los rasgos de la identidad subalterna han de quedar relegados al ámbito privado, mientras que los de la identidad hegemónica se muestran públicamente. Para los defensores de la idea de integración, en el espacio público, considerado neutro, no caben marcadores étnicos. Lo francés, obviamente, no es considerado tal: la República se define no por una *cultura* sino por unos *valores*, que como tal tienen la ilusión de ser universales.

Le beurgeois

Le beurgeois (1997) es un álbum de 13 historias cortas y mucho humor negro que trata el fenómeno de los nuevos ricos magrebíes a través del corrosivo personaje de Mouloud Benbelek, un hombre salido de esas *cités* suburbanas que retrataban los cómics de la década anterior y que,

por algún motivo, llega a lo más alto de la escala social. Desde allí, lleno de dinero y de resentimiento, hace su voluntad caprichosa y expeditivamente, amargando la vida a los representantes de esa sociedad que no le ha regalado nada (fig. 4). *Beurgeois* es un híbrido de *beur* y *bourgeois*, en el que este último término connota algo más que riqueza: en Francia, el burgués es miembro de la clase social que tomó el poder en el siglo XVIII y lo defendió en el XIX frente al regreso de la aristocracia pero también frente al «pueblo». El *beurgeois*, como el burgués, lleva en sí la imagen positiva del plebeyo que compite con la «aristocracia», que es la burguesía francesa, y la imagen negativa del que se ha convertido, a su vez, en opresor (Reyns, 2011).¹⁰ Este *beurgeois* malhumorado se dedica a *niquer* ('joder') a toda la gente que le rodea, por eso los títulos de todas las historietas hacen juegos de palabras con este verbo transcultural (procede del árabe *nīk*, 'coito'), que es una de las palabras más comunes del lenguaje de los jóvenes de los suburbios: *i-nique*, *nike*, *cy-nique*, *pa-nique*, *eth-nique*... El mismo juego de palabras lo encontramos en un álbum publicado el año anterior, *Ethnik ta mère* (de la expresión soez *nique ta mère*), con guión de Boudjellal y dibujos del animador Thierry Jollet.



Fig. 4. © Farid Boudjellal, 1997

¹⁰ Un ejemplo paradigmático de *beurgeois* es, curiosamente, Mourad Boudjellal, hermano pequeño del dibujante y en alguna medida artífice de su éxito, pues entre sus muchos haberes se cuenta el de ser propietario de Soleil, la tercera editorial francófona de cómics, que ha publicado gran parte de la obra de Farid Boudjellal.

Juif-Arabe

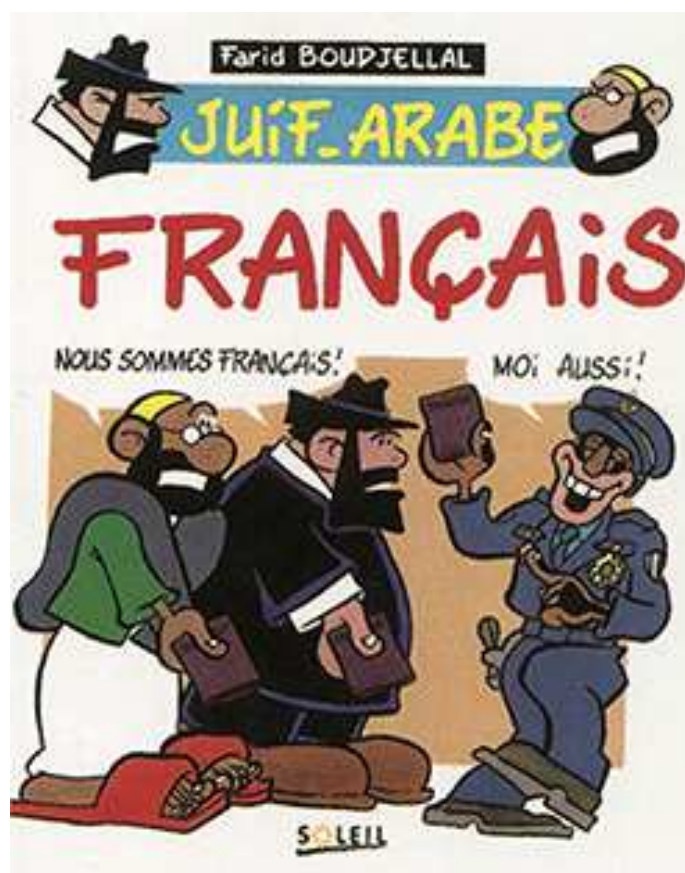


Fig. 5. © Farid Boudjellal, 1991

Juif-Arabe (fig. 5) es una serie de factura muy simple y desligada en cierta medida de las temáticas habituales de Boudjellal. Los protagonistas son Ismaël e Israël, representantes arquetípicos de árabes y judíos, respectivamente, que viven en un enfrentamiento permanente aunque todo lo que les separa, en realidad, les une: su amor por el mismo territorio de Palestina, su intransigencia religiosa, su machismo y su común oposición a las relaciones entre sus hijos, una especie de Romeo y Julieta que se declaran ateos y son ajenos a las querellas de sus padres. Ambos se quejan de que son objeto de racismo, aunque el judío reconoce que los suyos ven con simpatía el discurso antiárabe de Le Pen. Las esposas de ambos —una con peluca y la otra con *hiyab*, ambas por imposición de sus maridos— se encuentran en una posición intermedia entre éstos y los hijos: unas veces reproducen el enfrentamiento y otras son, como los jóvenes, ajenas a él.

La serie se desarrolla a través de cuatro álbumes: *Juif-Arabe* (1990), *Intégristes* (1990), *Conférence internationale* (1991) y *Français* (1991). El segundo tomo pone en escena a un tercer integrista: un sacerdote católico, unido a los otros dos por su desconfianza mutua y su odio al laicismo y al aborto, aunque, como hace notar con amargura, él no está casado. Este sacerdote, que encarna lo peor de la Francia profunda, esconde en lo más recóndito de su casa a un antiguo miembro del régimen pronazi de Vichy.

El autor deja caer alguna crítica a actitudes que se asocian con el islam más fundamentalista; por ejemplo, el horror ante el ateísmo (Boudjellal, 1991: 26), o la justificación de la poligamia (ibíd., 32). Ya hemos dicho que la mujer lleva el velo por imposición marital. Así también, cuando la hija pequeña le dice a su padre que de mayor quiere ser bióloga para curar el sida, el padre escandalizado le dice: «A partir de ahora irás al colegio con velo» (ibíd., 43). El velo, que no habíamos visto apenas reflejado en los cómics de la década anterior, empieza a aparecer en las historietas de los noventa igual que lo hizo en la sociedad francesa. La frase del padre se relaciona específicamente con el famoso y mediático *asunto del velo* que se desencadenó en aquellos años (1989) precisamente en torno a su uso en la escuela pública, y que desembocaría en su prohibición una década más tarde (Ramírez, 2014: 103-106).

La infancia revisitada: *Petit Polio*

La serie *Petit Polio* y el personaje que le da nombre (fig. 6) es la obra más conocida de Farid Boudjellal y la que tiene una mayor riqueza literaria y plástica. Hasta el momento se compone de cuatro novelas gráficas de guión consecutivo con un cuidado dibujo a la acuarela. Nace en 1997 (inicialmente en dos álbumes, luego refundidos), enmarcada por dos acontecimientos: la victoria del FN en las elecciones municipales de Tolón y la acción del Grupo Islámico Armado no sólo en Argelia sino en Francia, mostrando que la antigua metrópoli no podía sustraerse al devenir de su antigua colonia. Ambos acontecimientos, que afectan a la doble pertenencia de Boudjellal, le hacen retrotraerse a su infancia de niño francoargelino y de ella surgirá la novela gráfica *Petit Polio*, cuya historia comienza en Tolón en julio de 1958. Como señala Silverstein (2004: 193-194), las narrativas de los años noventa y posteriores se sitúan más allá de la reivindicación de la

diferencia *beur* para ahondar en los orígenes de la presencia magrebí en Francia, remitiéndose a las microhistorias de la primera generación de inmigrantes y analizándolas en el contexto transpolítico de las relaciones entre Francia y el Magreb.

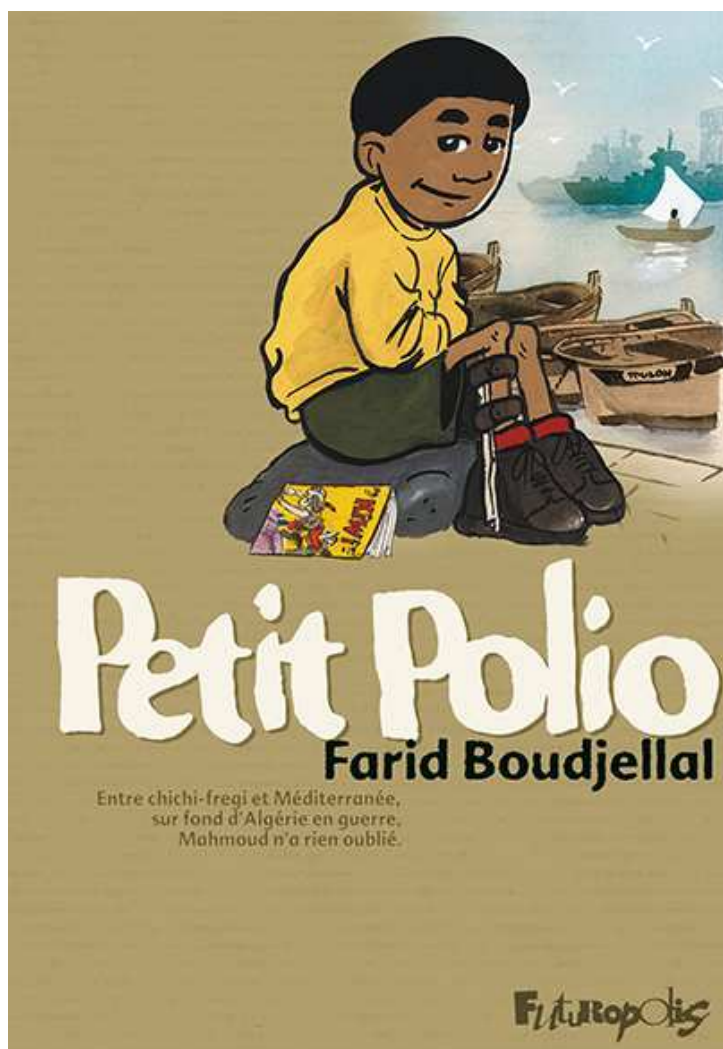


Fig. 6. © Farid Boudjellal, 1997

El protagonista es nuevamente Mahmoud Slimani, su personaje de los ochenta, poliomielítico y asmático, ahora más adaptado a la biografía del propio autor, lo que le obliga a redefinirlo un tanto para ajustar su edad a la que tenía él mismo en 1958. El escenario no es ya una *cit * poblada de inmigrantes, sino un entorno en el que éstos conviven con el entorno francés. Los Slimani se relacionan fundamentalmente con los otros inquilinos de su vetusto edificio: un médico borracho

y su hijo Rémy —el mejor amigo de Mahmoud—, y una joven pareja. Los compañeros de Mahmoud en la escuela son también franceses en su mayoría.

El 14 de julio de 1958 el general De Gaulle pasa revista a la flota en Tolón. Un mes y medio antes, tras un lustro de retiro de la política activa, Charles de Gaulle había sido promovido a primer ministro para solucionar la crisis institucional creada por los acontecimientos en Argelia. A lo largo de ese verano, el general supervisó la redacción de una nueva constitución y antes de acabar el año fue elegido presidente de la V República francesa. ¿Y qué es lo que ocurría en Argelia? Cuatro años antes, en noviembre de 1954, después de 124 años de colonización, el recién creado Frente de Liberación Nacional (FLN) desencadenó la lucha por la independencia, que alcanzó su punto culminante durante la llamada *batalla de Argel*, de enero a septiembre de 1957. La metrópoli respondió con una intensa represión, a través de un despliegue militar que pasó de los 56 500 efectivos iniciales a los 120 000 a finales de 1955 y los 400 000 a lo largo de 1956 (López García, 1997: 245). El desgaste provocado por la contienda argelina llevó a Francia a un clima de preguerra civil: en mayo de 1958, un grupo de generales dio un golpe en Argel para evitar lo que consideraban un abandono en ciernes de la colonia.

Las aventuras del Pequeño Polio se inician, pues, en el verano de 1958, con la visita del general De Gaulle a la ciudad. El eje de la obra es el inevitable descubrimiento de la *argelinidad* en el cargado ambiente político del momento. Mahmoud descubre que es argelino cuando ve a la policía apalearse a «un árabe» que se ha colado en el tranvía. La paliza, propinada a plena luz del día y ante un nutrido público que se arracima en torno a la escena, provoca discusiones sobre lo merecido de la agresión, sobre la violencia que despliegan *ellos* contra los franceses en Argelia, sobre la legitimidad o no de la ocupación francesa y sobre la presencia argelina en Francia: «Si no estuvieran aquí, deberíamos ir nosotros a las fábricas», dice uno de los mirones. El árabe apaleado se parece a Abdel, el padre de Mahmoud. El niño cae entonces en una especie de abatimiento («Mahmoud acaba de hacer un descubrimiento... que es argelino», es el diagnóstico médico) y se pregunta qué relación hay entre ser argelino y recibir golpes («¿Y a los franceses que suben sin billete también les pegan?»), lo que recuerda a los ritos de paso para convertirse en árabe que aparecían en *Les Beurs* (Boudjellal, 2007b: 47-51).

En las páginas siguientes se abundará en el drama argelino. César, vecino, amigo y compañero de trabajo de Abdel, es reclutado para combatir en Argelia, donde verá morir a sus compañeros y de donde volverá cargado de miedo y de odio hacia todos los árabes, incluida la familia de Abdel. Éste, por su parte, es detenido y torturado por la policía, sospechoso de colaborar con el FLN. Será entonces el niño Rémy quien, llevado por la vergüenza y la indignación ante la brutalidad, dirá que no quiere ser francés (ibíd., 97-101). Es interesante este manejo de las identidades francés/argelino porque, recordemos, en 1958 los Slimani y todos los argelinos son ciudadanos de la República francesa, aunque exista una discriminación de facto y por mucho que sientan que no están en su casa —«Sí, eres argelino, aunque no te guste. ¡Aquí no estamos en casa pero hay mucho trabajo!» dirá Abdel a su hijo (ibíd., 53)—. De hecho, la categoría de *argelino* aplicada a los *indígenas* de la colonia era entonces bastante reciente, pues dado que Argelia era una creación colonial, hasta la emergencia de la lucha de liberación nacional los *argelinos* habían sido los colonos:

En tiempos de la historia colonial, los argelinos no existían. O más bien, quienes eran llamados y se llamaban a sí mismos argelinos eran los colonos de Argelia. Respecto a los otros, se hablaba de indígenas, de árabes, de bereberes, o bien se utilizaban términos coloquiales peyorativos. No fue hasta muy tardíamente, en el momento de la guerra de Argelia, cuando los habitantes, nacionalistas, se apoderaron del nombre y se llamaron a sí mismos argelinos, lo que explica la aparición del término *pieds noirs* con el que se revistieron los que antes se decían argelinos (Coquery-Vidrovitch, 2007: 124).

En el personaje de Pequeño Polio, igual que en propio autor, se entrecruzan dos modos de subalternidad que las historietas exploran en paralelo. La condición de árabe, por un lado, y el doble hándicap de la polio y el asma por otro, son presentadas como disfunciones respecto a la sociedad mayoritaria, con lo que, implícitamente, se equiparan las ideas de lo *normal* y lo *sano* a lo *francés*, mientras que lo *étnico* participa de lo *anormal*. Una asociación que no carece de importancia en una sociedad donde el discurso hegemónico asocia la identidad nacional a unos valores liberales que considera culturalmente neutros y donde una excesiva exhibición de la diferencia cultural —especialmente en el caso de los musulmanes— es percibida como una amenaza al consenso social.

El siguiente álbum de la serie es *Mémé d'Arménie* (2002), protagonizado por la aparición de la *djidda* ('abuela'), quien añade un elemento más a la confusión identitaria de Mahmoud, porque tiene nombre francés y religión cristiana: es armenia. La abuela paterna de Boudjellal, efectivamente, había llegado a Argelia huyendo del genocidio armenio de 1915, un acontecimiento oscuro del que nunca quiso hablar, como la *mémé* de la historieta (Boudjellal, 2006: 63). En Francia, donde hay más de medio millón de ciudadanos de origen armenio (AFP, 2011), la memoria del genocidio tiene cierta importancia. El álbum fue de hecho reeditado en 2006, cuando se celebraba el Año de Armenia.

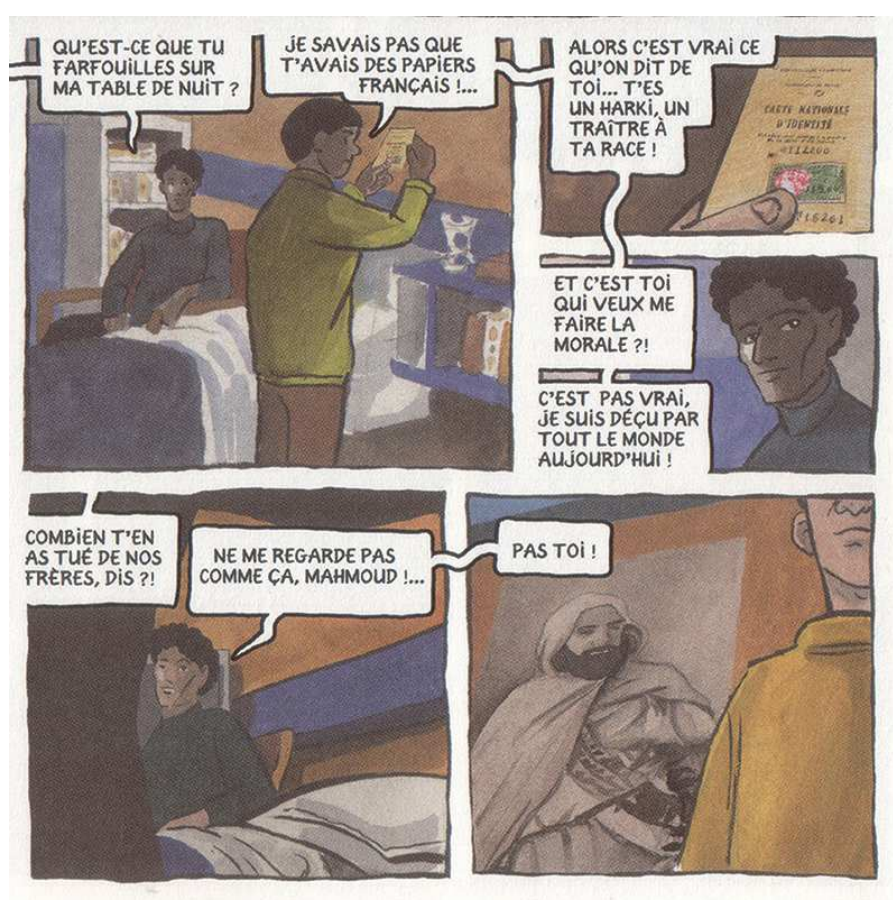


Fig. 7. © Farid Boudjellal, 2012

De los años cincuenta la serie pasa casi sin transición a 1973, donde descubrimos a un Mahmoud adolescente interno en una clínica-escuela para asmáticos. En ese marco y ese mismo año transcurren las novelas gráficas *Les années Ventoline* (2007) y *Le cousin harki* (2012), dos tomos de una anunciada trilogía. El primero de ellos muestra el día a día de la residencia, los problemas con

el asma y el maravilloso descubrimiento de los inhaladores, y de ahí el título. Hay poco que comentar en relación con las cuestiones que estamos tratando en este trabajo, salvo en un punto. Hasta ahora nos hemos podido preguntar en qué lengua hablan realmente los Slimani, esto es, si el francés en el que están escritas las historietas se corresponde siempre con la lengua que se supone utilizada por los personajes, o si en determinados casos emplean el árabe (por ejemplo cuando los padres hablan entre ellos o con la abuela) o se cuelan palabras árabes en el vocabulario familiar. En *Les années Ventoline*, vemos a Mahmoud hablar en árabe (lo vemos porque se usan caracteres árabes, en principio indescifrables para el lector) cuando trata de calmar a un compañero que tiene una crisis nerviosa, con gran sorpresa de éste, que no entiende una palabra. «Me ha salido así, es lo que se habla en mi casa. [...] Cuando estoy triste, mi padre me abraza y me habla en árabe», se justificará Mahmoud (Boudjellal, 2007: 53).

Le cousin harki es la continuación de la anterior y tiene una mayor riqueza argumental y de caracteres. La trama gira en torno a Moktar, un doctorando que prepara una tesis sobre el emir Abdelkader, héroe nacional de Argelia. Moktar —sus compañeros lo descubrirán más tarde— es un antiguo *harki*. En *Les Beurs* aparecía alguna referencia humorística a la figura del *harki*, que en Argelia y en las comunidades argelinas en Francia es sinónimo de traidor, pero a la que están ligados por lazos familiares unos 800 000 francoargelinos (Lorrain, 2012). Desde los años 2000 venimos asistiendo a una revisión de la cuestión *harki*, con distintos reconocimientos oficiales en Francia y ciertos movimientos de comprensión en Argelia. En general, las grandes narrativas de la historia colonial, de un lado y de otro, parecen estar dando paso a una revisión poscolonial de la memoria caracterizada por el recurso a las microhistorias (cfr. Harbi y Stora, 2004). A ello contribuye, desde luego, el vivo debate sobre la identidad francesa y su vínculo con la colonialidad a varios niveles. Esta obra de Boudjellal es buen ejemplo de ello, pero la nómina de autores y obras que tratan el tema, dentro del marco del cómic, es bastante más amplia.

A muchos de los personajes que habitan la clínica se les pueden atribuir significados particulares en relación con la historia colonial, pero lejos de todo estereotipo, pues están llenos de ambivalencias. Moktar, el «traidor» que sin embargo decora su habitación con un gran retrato del héroe nacional de Argelia (fig. 7), es hijo de un «héroe», un soldado *indígena* caído en Indochina, e hijo adoptivo de un general francés convertido al islam, lo que le hace ser medio hermano de otro

adoptado por el militar, un judío superviviente de la deportación que dirige la residencia. Otro contrapunto al Moktar «traidor» está en el anciano Gaston, francés colaborador del FLN y después delator bajo tortura, por tanto traidor a ambos bandos. Hay también un bedel apellidado Fernandez, posiblemente un *pied-noir* de origen español, y un senegalés llamado Mamadou que encarna la sabiduría musulmana y que será el maestro de otro converso: Julien, el muchacho atormentado al que Mahmoud consuela en árabe. Julien descubre su fe a la vez que su homosexualidad y pregunta inocentemente si se puede ser homosexual y musulmán (Boudjellal, 2012: 60). No es el único personaje homosexual: la obra también muestra el amor entre dos soldados, uno de los cuales acaba siendo salvajemente asesinado por el FLN, como para dar testimonio de que ningún bando en esta historia tiene el monopolio del bien y el mal.

Moktar es un traidor por auxiliar al ejército colonial frente a sus «hermanos»; su padre, en cambio, es un héroe de guerra por morir como teniente de ese mismo ejército pero en una guerra colonial que tiene lugar a miles de kilómetros de Argelia. «Ha participado en tres guerras por Francia, de las cuales una guerra mundial. [...] Si no hubiera nacido en el lado equivocado del Mediterráneo, es a él a quien llamarían *mi coronel*» (ibíd., 7). Lo que en los *harkis* es un signo de oprobio que persigue a sus descendientes, puede ser un motivo de orgullo y de *francité* en el otro caso. El abuelo de Mahmoud Slimani, de cuya muerte se nos da noticia al inicio de *Mémé d'Arménie*, combatió por Francia (Boudjellal, 2006: 12), igual que el abuelo del autor, quien, en una ocasión, respondiendo a un miembro del FN que le sugería que se volviera a «su país», le espetó: «Este es mi país. Mi abuelo hizo tres guerras por Francia, mientras que el de usted escribía para la Gestapo» (Boudjellal y Boukala, 2007: 19).

Conclusiones

A lo largo de las páginas precedentes hemos podido comprobar cómo la obra de Boudjellal refleja los principales hitos históricos y estructurales de la diáspora argelina (y, más en general, magrebí) en Francia: el establecimiento inicial de trabajadores varones, la reagrupación familiar, la segregación espacial y social, las relaciones materiales y simbólicas con el país de origen y el de residencia —atravesadas en el caso de los argelinos por su guerra de independencia—, el

surgimiento de las «segundas generaciones», su hibridación cultural y su emergencia reivindicativa —de la que las historietas de Boudjellal no son únicamente retrato sino también instrumento—, así como diferentes cuestiones ligadas al debate sobre la multiculturalidad en la sociedad francesa en las últimas décadas: exclusión/movilidad social, religión/laicismo, integración/diferencia, mestizaje/segregación, etc. Hemos podido ver asimismo cómo se objetiva la identidad francomagrebí con una serie de marcadores tales como el aspecto físico, la onomástica, el modo de vestir, las prácticas y valores culturales y religiosos, los usos lingüísticos, el vínculo con una tierra de origen familiar, la estratificación social, etc. Dichos marcadores, como decíamos, no son estáticos sino que se adaptan a diferentes contextos y cambian con el tiempo. Tres de ellos nos parecen particularmente interesantes: lengua, religión y segmentaciones de género.

La lengua árabe, elemento definitorio, al menos en teoría, de esa *arabidad* implícita en el término *beur* y los demás derivados coloquiales de *arabe* tiene algunas apariciones tan destacadas como contadas en la obra de Boudjellal. El recurso gráfico a los caracteres árabes para poner de manifiesto la diferencia cultural se utiliza, como hemos señalado, en determinados pasajes de *Les années Ventoline* y *Le cousin harki*. También en *Petit Polio*, donde vemos una conversación en árabe invadir el espacio por el que transita un traumatizado César recién llegado de la guerra de Argelia. Similar recurso aparece en *Mémé d'Arménie*, cuando la abuela susurra una oración en caracteres armenios. En ambos casos el recurso a un código lingüístico ajeno al lector pretende establecer un vínculo simbólico con una determinada tradición cultural, más que reflejar un uso cotidiano. El desconocimiento de la lengua paterna es una característica muy común de la segunda generación de argelinos en Francia, casi un leitmotiv de la identidad *beur* (Silverstein, 2004: 196), y de hecho, salvo alguna palabra suelta, el árabe no aparece reflejado en cómics de carácter más reivindicativo como *Les Beurs*. En 1954, época de la primera oleada migratoria argelina en Francia, apenas 300 000 de los 10 millones de *indígenas* argelinos eran capaces de leer árabe clásico (Benrabah, 1999: 59 y ss.). El árabe era, como el bereber, una lengua vernacular cuyo correlato *culto*, tanto en Francia como en Argelia, lo constituía el francés. La transmisión familiar de la lengua árabe en la diáspora no reportaba ningún beneficio sino, al contrario, iba a contrapelo de la idea republicana de integración, como habían experimentado por lo demás varias generaciones de franceses hablantes de lenguas minorizadas. Curiosamente, sin embargo, los modismos del francés meridional sí aparecen en el habla cotidiana de Mahmoud y sus amigos.

La religión tiene una presencia tanto más importante cuanto más reciente es el año de publicación de la obra y/o la época en la que se desarrolla la acción, lo que parece ser un reflejo de la centralidad que ha ido adquiriendo el islam como marcador de identidad y alteridad. En los escenarios más antiguos, la religión es, ante todo, parte del sistema cultural de los padres, que los hijos conjugan con la tradición cristiana ambiental, como la celebración de la navidad. En *Les Beurs* las contadísimas referencias a la religión aluden a la pérdida de piedad en la generación de los mayores como signo de aculturación: «No tengo fuerzas ni para ir a la Meca», dice un anciano (Mechkour y Boudjellal, 2004: 34), mientras que otro se saltará con ansia los tabúes alimentarios referentes al alcohol, aunque rechace con vehemencia la carne de cerdo, que los jóvenes sí consumen (ibíd., 14). Por el contrario, la serie *Juif-arabe* (1990-1991) está repleta de tópicos religiosos: el aspecto del señor y la señora Ismaël (*hiyab*, barba, túnica...) entran de pleno en la estética de origen islamista que ganó visibilidad a principios de los noventa, mientras que sus vecinos son judíos ortodoxos. Ciertamente es que se trata de una serie basada completamente en el estereotipo, pero cabe preguntarse si el autor se habría apoyado tanto en los marcadores religiosos de haber querido caricaturizar una rivalidad judeo-árabe veinte años atrás. Pensemos que los personajes de *Aziz Bricolo* y *Les Beurs* también están estereotipados y la religión tiene en ellos un carácter marginal.



Fig. 8. © Farid Boudjellal, 2002

Mémé d'Arménie (2002) reflexiona a través del personaje de la abuela cristiana sobre el papel que tienen la tradición y la práctica religiosas en la identidad cultural (fig. 8). En esa serie ambientada en 1959 los mayores parecen ser los únicos que cumplen activamente con los rituales religiosos, aunque se sugiere, especialmente en el caso de los jóvenes padres, que lo hacen más como forma de honrar una tradición familiar que como acto piadoso individual. Diez años después, *Le cousin harki* (2012), cuya trama principal transcurre en 1973, hace de la religión un eje central. Parte del argumento gira en torno a un Corán que pasa de mano en mano y la conversión al islam aparece como solución a algunas de las tensiones que recorren la obra, con lo que finalmente alrededor de la mitad de los protagonistas se adscriben activamente a esta religión, entre ellos Mahmoud Slimani, a quien vemos observando el Ramadán. *Islam* es la última palabra que leemos en la obra.

En relación cercana con la religión está la cuestión de las mujeres, que constituyen uno de los pivotes de la dialéctica islam-occidente y, en Francia, uno de los campos de batalla simbólicos de la integración, sobre todo desde que la aparición del *hiyab* en el espacio público sirviera para «feminizar» e «islamizar» la percepción de la inmigración y sus descendientes y para colocar a las mujeres en el centro de la definición de los valores sociales (Göle, 2007: 129). En la obra de Boudjellal no puede decirse que exista una representación paritaria de las mujeres, pero sí que éstas se sitúan lejos de la posición meramente decorativa que constituía la norma en el 90% de los cómics franceses de los años setenta a noventa (McKinney, 2000: 87). En efecto, ya desde la serie *L'oud* y más aún en las reivindicativas *Les Beurs*, *Aziz Bricolo* o *Ethnik ta mère*, nuestro autor crea mujeres protagonistas, en sintonía con la visibilización femenina y feminista que estaba dándose dentro del propio movimiento *beur*, en una época en la que la representación de las minorías arabomusulmanas seguía encarnándose en la imagen del varón inmigrante y soltero (ibíd.: 86). Dicho reconocimiento se hace explícito en una escena de *Les Beurs* en la que los muchachos de la *cit  * se disponen a rodar una película y entonces surgen protestas sobre la infrarrepresentación de todos aquellos que no encajan en el estereotipo var  n    rabe-inmigrante: las mujeres, los *harkis*, los kabilios¹¹ y los propios franceses, que constituyen algo así como una minoría étnica dentro de la *cit  * (Mechkour y Boudjellal, 2004: 39).

¹¹ Boudjellal apenas hace referencia a la identidad etnolingüística amazig o bereber, a pesar de la pujanza de las reivindicaciones culturales y el asociacionismo amazig tanto en Francia como en Argelia.

Al contrario que en los discursos públicos contruidos durante y después de la colonización, la capacidad de agencia de las jóvenes árabes de Boudjellal no depende del abandono de sus raíces culturales y su entorno social, sino que se da plenamente en el marco de éstos (ibíd. 90-93). Su estética urbana y su actitud asertiva son presentadas como una brecha más generacional que cultural respecto a sus madres y abuelas. La división del trabajo en el núcleo familiar es prácticamente la única alusión que tenemos en estas obras a la desigualdad de género, sobre la que no se hace ninguna reflexión pero que en ningún caso se vincula a la religión ni a la diferencia cultural. No hay, por otro lado, referencia alguna al *hiyab* que, décadas después, se ha convertido en icono de la identidad musulmana muy por encima de su uso real. En la serie *Petit Polio* es la abuela cristiana la única que se cubre la cabeza, mientras que la señora Slimani aparece vestida a la moda francesa de los años cincuenta. En la portada de *Jambon-Beur*, por el contrario, cuya acción transcurre a mediados de los noventa, aparece una niña caracterizada de modo estereotipado como arabomusulmana mediante el uso del *hiyab*. Y en *Juif-Arabe* ya hemos visto que el estereotipo religioso es la norma: la señora Ismaël, además de llevar velo, tiene una posición abiertamente subalterna respecto a su marido, algo de lo que tampoco escapa la mujer judía, con lo que se establece un vínculo entre religión —o, al menos, fundamentalismo— y desigualdad de género.

Digamos, para concluir, que el cómic sigue arrastrando cierto estigma de género «menor» o «poco serio» —como muestran las denominaciones de *cómic* e *historieta*, en contraste con el más neutro *bande dessinée* del francés—, lo que quizás explique que su presencia sea menos habitual en el ámbito académico que otras expresiones artísticas y literarias contemporáneas, con las que está íntimamente relacionado. Sin embargo, este *noveno arte* de recursos aparentemente simples ha mostrado sobradamente su fortaleza y dinamismo como canal de producción de discurso, y desde hace ya algunas décadas (en Francia, desde finales de los sesenta; algo más tarde en España) el cómic se utiliza para retratar la realidad social, explorar la historia y expresar posiciones políticas explícitas (cfr. McKinney, 2008), lo que hace de él un objeto perfectamente adecuado a los estudios culturales y las ciencias sociales. Francia, que posee una de las mayores industrias mundiales del género, es un terreno particularmente fecundo para analizar las intersecciones entre el cómic y cuestiones ligadas, por ejemplo, a la identidad, la etnicidad, las migraciones y la

poscolonialidad, por lo que confiamos en que el presente trabajo sirva para sugerir otras incursiones en la materia.

Bibliografía

ABDEL-JAOUAD, Hédi (2010), «Beur Hybrid Humour», en DUNPHY, Graeme y EMIG, Rainer (eds.), *Hybrid Humour: Comedy in Transcultural Perspectives*, Amsterdam: Rodopi, pp. 113-137.

AFP (2011), «Les Arméniens en France», *Le Point*, 22 de diciembre de 2011, disponible en http://www.lepoint.fr/societe/les-armeniens-en-france-22-12-2011-1411512_23.php [consulta: 14 de febrero de 2015].

ALONSO, Luis Enrique (1998), *La mirada cualitativa en sociología: una aproximación interpretativa*, Madrid: Fundamentos.

BARTH, Fredrick (1976), «Introducción», en F. Barth (comp.), *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México: Fondo de Cultural Económica, pp. 9-49.

BARU (2008), «The Working Class and Comics: a French Cartoonist Perspective», en MCKINNEY, Mark (ed.), *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*, Jackson: UPM, pp. 239-257.

BENRABAH, Mohamed (1999), *Langue et pouvoir en Algérie*, Paris : Séguier.

BLÉVIS, Laure (2001), «Les avatars de la citoyenneté en Algérie coloniale ou les paradoxes d'une catégorisation», *Droit et Société*, nº 48, pp. 557-580.

BOUDJELLAL, Farid (1985), *Les soirées d'Abdulah*, Paris : Futuropolis.

— (1989): *Gags à l'harissa*, Paris : Les Humanoïdes Associés.

— (1990): *Juif-arabe*, Toulon : Soleil.

— (1990b): *Juif-arabe: intégristes*, Toulon : Soleil.

— (1991): *Juif-arabe: conférence internationale*, Toulon : Soleil.

— (1991b): *Juif-arabe: Français*, Toulon : Soleil.

— (1996): *L'oud*, Toulon : Soleil.

— (1997): *Le beurgeois*, Toulon : Soleil.

— (2003): *Les Slimani*, Cachan : Tartamudo.

Número 18 (Junio 2015)

ISSN: 1887-4460

- (2006): *Mémé d'Arménie*, Paris : Futuropolis.
- (2007): *Les années Ventoline*, Paris : Futuropolis.
- (2007b): *El Pequeño Polio*, Barcelona: La Cúpula.
- (2012): *Le cousin harki*, Paris : Futuropolis.
- y BOUKALA, Mouloud (2007), «Petit corps malade», *Reliance*, vol. 3, nº 25, pp. 115-124, disponible en www.cairn.info/revue-reliance-2007-3-page-115.htm [consulta: 14 de febrero de 2015].
- y JOLLET, Thierry (1996), *Ethnik ta mère*, Toulon : Soleil.
- y YAH, Naïma (2005), «La bande dessinée de l'intégration», *Confluences Méditerranée*, vol. 2, nº 53, pp. 129-133, disponible en www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2005-2-page-129.htm [consulta: 14 de febrero de 2015].
- CIRELLA-URRUTIA, Anne V. (marzo de 2003), «Images d'altérité dans les œuvres autobiographiques *Les A.N.I du 'Tassili'* de Akli Tadjer et *Temps maure* de Mohammed Kenzi», *Mots pluriels*, disponible en <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2303acu.html> [consulta: 14 de febrero de 2015].
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine (2007), «Histoire du monde, histoire de l'Afrique, histoire de France», en HOUNTONDJI, Paulin J. (dir.): *La rationalité, une ou plurielle?*, Dakar: CODESRIA, pp. 114-129.
- DONZELOT, Jacques (2007), «La ciudad de tres velocidades», en DONZELOT, Jacques et al., *La fragilización de las relaciones sociales*, Madrid: CBA, pp. 23-68.
- EISNER, Will (2007), *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona: Norma.
- GÖLE, Nilüfer (2007), *Interpenetraciones: el islam y Europa*, Barcelona: Bellaterra.
- HARBI, Mohamed y STORA, Benjamin (dirs.) (2004), *La guerre d'Algerie 1954-2004: la fin de l'amnésie*, Paris : Robert Laffont.
- HÉRICORD, Alix; KHIARI, Sadri y LÉVY, Laurent (2012), «Reponses à quelques objections. À propos des réactions suscitées par un appel anticolonialiste», en BOUTELDJA, Houria y KHIARI, Sadri (eds.): *Nous sommes les indigènes de la République*, Paris : Amsterdam, pp. 39-58.
- INSEE (2012), *Immigrés et descendants d'immigrés en France*, Paris, INSEE, disponible en http://www.insee.fr/fr/ffc/docs_ffc/ref/IMMFRA12_g_Flot1_pop.pdf [consulta: 14 de febrero de 2015].
- JUHEM, Philippe (1998), *SOS Racisme, histoire d'une mobilisation «apolitique»*, Nanterre : Université de Nanterre.

KHIARI, Sadri (diciembre de 2013), «La marche pour l'égalité, un moment fondateur», *L'indigène de la République*, nº especial, pp. 7-8.

LAGARDETTE, Martine (2004), «Une histoire de potes», en MECHKOUR, Larbi y BOUDJELLAL, Farid, *Les folles années de l'intégration (black, blanc, beur)*, Cachan : Tartamudo, 2004, pp. 7-10.

LÓPEZ GARCÍA, Bernabé (1997), *El mundo arabo-islámico contemporáneo: una historia política*, Madrid: Síntesis.

LORRAIN, François-Guillaume (2012), «Les harkis montrent les dents», *Le Point*, 24 de enero de 2012, disponible en http://www.lepoint.fr/politique/election-presidentielle-2012/les-harkis-montrent-les-dents-24-01-2012-1423117_324.php [consulta: 14 de febrero de 2015].

MALDONADO-TORRES, Nelson (2007), «Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto», en CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GROSGUÉL, Ramón (eds.), *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá: IESC, pp. 127-168.

MCKINNEY, Mark (1997), «Métissage in Post-Colonial Comics», en HARGREAVES Alec y MCKINNEY, Mark (eds.), *Post-Colonial Cultures in France*, New York: Routledge, pp. 169-188.

— (1998), «Beur comics», en HUGHES, Alex y READER, Keith (eds.), *Encyclopedia of Contemporary French Culture*, London: Routledge, p. 66.

— (2000), «The Representation of Ethnic Minority Women in Comic Books», en FREEDMAN, Jane y TARR, Carrie (eds.), *Women, Immigration and Identities in France*, New York, Berg, pp. 85-102.

— (ed.) (2008), *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*, Jackson: UPM.

MECHKOUR, Larbi y BOUDJELLAL, Farid (2004), *Les folles années de l'intégration (black, blanc, beur)*, Cachan : Tartamudo.

MURO MUNILLA, Miguel Ángel (2004), *Análisis e interpretación del cómic: ensayo de metodología semiótica*, Logroño: U. de La Rioja, 2004.

PUMARES FERNÁNDEZ, Pablo (1998), «¿Qué es la integración? Reflexiones sobre el concepto de integración de los inmigrantes», en CHECA, Francisco (ed.): *Africanos en la otra orilla*, Barcelona: Icaria, pp. 289-317.

RAMÍREZ, Ángeles (2014), «Segmentaciones feministas en torno al pañuelo musulmán: feminismos, islam e izquierda en Francia», en RAMÍREZ, Ángeles (ed.), *La alteridad imaginada: el pánico moral y la construcción de lo musulmán en España y Francia*, Barcelona: Bellaterra, pp. 99-139.

REYNS, Chris (agosto de 2011), «Le Beurgeois de F. Boudjellal: Cynique ta beurgeoisie ou ethnique ta France !?», *Belphegor: Popular Literature and Media Culture*, vol. x, nº 2, disponible en http://etc.dal.ca/belphegor/vol10_no2/pt/main_pt.html [consulta: 14 de febrero de 2015].

ROLLAND, Louis y LAMPUÉ, Pierre (1931), *Précis de législation coloniale*, Paris : Dalloz.

SILVERSTEIN, Paul A (2004), *Algeria in France: Transpolitics, Race and Nation*, Bloomington: IUP.

STOLCKE, Verena (1994), «Europa: nuevas fronteras, nuevas retóricas de exclusión», en SÁNCHEZ, Alicia et al., *Extranjeros en el paraíso*, Barcelona: Virus, pp. 235-265.

TALAHITE, Anissa (2000), «Constructing spaces of transition: 'Beur' Women Writers and the Question of Representation», en FREEDMAN, Jane y TARR, Carrie (eds.), *Women, Immigration and Identities in France*, New York: Berg, pp. 103-119.

WIHTOL DE WENDEN, Catherine (2008), «La beourgeoisie», *Empan*, vol. 3, nº 71, pp. 69-73, disponible en www.cairn.info/revue-empan-2008-3-page-69.htm [consulta: 14 de febrero de 2015].

— y LEVEAU, Rémy (2001), *La beourgeoisie, Les trois âges de la vie associative issue de l'immigration*, Paris : CNRS, 2001.